

Les Départements Français des Amériques à l'heure du Post-tropicalisme.

Enracinement culturel et dialogue avec le monde.²

Palabras Clave

Creolitud; Enraizamiento cultural; Guadalupe; Guyana; Instalación; Martinica; Memoria; Negritud; Performance

Mots clés

Créolité; Enracinement culturel; Guadeloupe; Guyane; Installation; Martinique; Mémoire; Négritude; Performance

Keywords

Creoleness; Cultural roots; Guadeloupe; Guyana; Installation art; Martinique; Memory; Négritude; Performance art

Resumen

Este artículo intenta analizar la evolución reciente de las artes visuales de los Departamentos Franceses de América que permanecen todavía hoy presos de un dilema, el de escoger entre el enraizamiento cultural, la defensa de las culturas endógenas y la tradición, y, de otro lado, la contemporaneidad y la apertura al mundo. El trabajo examina las consecuencias de esta posición a través de la inserción en un contexto geográfico ampliado, que abarca lo caribeño y lo latinoamericano y la relación con el mercado internacional del arte.

Résumé

Cet article tente d'analyser l'évolution récente des arts visuels des Départements Français des Amériques qui demeurent encore aujourd'hui aux prises avec un dilemme, celui du choix qu'ils semblent s'imposer entre d'une part l'enracinement culturel, la défense des cultures endogènes et la tradition et d'autre part l'entrée dans la contemporanéité et l'ouverture sur le monde. Il examine les conséquences de cette position de principe sur leur insertion dans leur contexte géographique élargi, caraïbe ou latino-américain et le marché international de l'art.

Abstract

This article attempts to analyze the recent evolution of visual arts in the French Departments of America that remain still attached to a dilemma, that of the choice between cultural roots, the defense of endogenous cultures and tradition, and, on the other hand, the entry into the contemporary and the openness to the world. The text examines the consequences of this position through the insertion of arts in a broader geographical context that includes the Caribbean, Latin America and the relation with the international art market.

¹ Directora de la Sección de Artes Visuales de la Dirección Regional de Asuntos Culturales (DRAC) Martinica ; Presidenta Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), Sección Caribe Sur. Directora de la Revista Arthème.

² Texto inédito concebido de forma expresa para el presente número de Papeles de Cultura Contemporánea.

Comment la récente histoire de l'art des Départements Français des Amériques participe-t-elle à l'histoire plus large et parfois plus ancienne de l'archipel caribéen ou même du continent latino-américain? Quelles sont les évolutions notables dans les Petites Antilles ces vingt dernières années, tout d'abord sur le plan de la structuration et de la professionnalisation du milieu artistique puis sur celui de la production plastique? Le cheminement artistique de ces *poussières d'îles*³ et de l'ensemble de l'arc antillais comme de l'immense continent latino-américain est-il parallèle ou comparable en raison de l'expérience partagée du choc des deux mondes et en dépit de la différence d'échelle? Quel éclairage la question de la diaspora apporte – t elle sur la construction de l'imaginaire caribéen dans le contexte de l'actuelle mondialisation?

L'un des dénominateurs communs semble être, certes selon une chronologie différente, le dilemme entre l'enracinement culturel dans la tradition et le désir d'ouverture au monde, entre le protectionnisme culturel et le dialogue.

Dans les départements d'Outre-mer, cette version antillaise de la querelle des Anciens (traditionnalistes et protectionnistes) et des Modernes (poreux à tous les souffles du monde) s'est cristallisée à la Martinique, en 1989, quatre ans après l'ouverture de l'École supérieure régionale d'Arts Plastiques intégrée dans le réseau

des cinquante sept écoles agréées par le Ministère de la Culture de France. C'est en effet la scission du *Groupe Fwomaje* après la rupture du plasticien Ernest Breleur recruté comme professeur d'art dans cette école. Ce *groupe Fwomajé* fondé en 1980 réunissait une demi-douzaine d'artistes dont le manifeste déclarait vouloir promouvoir une création plastique d'inspiration caribéenne, préfigurant ainsi le mouvement littéraire de la *Créolité*⁴. A partir de 1989, Ernest Breleur revendique une création libérée de tout concept pré-établi. Cet antagonisme demeure vivace encore aujourd'hui entre les adeptes de la défense des cultures endogènes et les partisans d'une confrontation avec l'Autre. Il trouve d'ailleurs son prolongement dans la distance persistante entre les plasticiens qui choisissent de résider dans leur île natale et les artistes qui préfèrent émigrer vers les capitales internationales de l'art.

La reconquête de soi après l'esclavage et la colonisation avait donné naissance en 1939 au mouvement littéraire de la *Négritude*⁵, suivi des années plus tard par la Créolité. Dès les premiers numéros de la revue *Tropiques*, ses fondateurs, Aimé Césaire, René Ménil et Suzanne Césaire, posaient la problématique de l'authenticité de la création contre la simple imitation des modèles importés. Dans l'article *Misère d'une poésie* Suzanne Césaire fustige le poème *Aube Antillaise*

⁴ Mouvement littéraire créé à la fin des années 80. Son fondement conceptuel repose sur un manifeste *L'Eloge de la Créolité*.

⁵ La *négritude* est un mouvement à la fois littéraire et politique, fondé à Paris dans les années 1930 par des étudiants noirs des Antilles et de l'Afrique.

³ Aimé Césaire.

de John-Antoine Nau, et en critique

les pâmoisons, les nuances, le style, les mots... du bleu, des ors, du rose ... Littérature de hamac et de vanille. Allons la vraie poésie est ailleurs. Loin des rimes, des complaisances, des alizés, des perroquets. Nous décrétons la mort de la littérature doudou. Et zut à l'hibiscus, à la frangipane, aux bougainvilliers. La poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas.

Si la structure de la phrase n'est pas sans rappeler la célèbre formule d'André Breton dans *L'Amour fou : La beauté convulsive sera érotique – voilée, explosive – fixe, magique-circostancielle ou ne sera pas*, elle évoque aussi la profession de foi du *Manifeste anthropophage* d'Oswaldo de Andrade. Ce dernier pose en 1928 la question de la dépendance culturelle du Brésil. Dans un langage métaphorique, truffé d'aphorismes humoristiques et poétiques, il prône le cannibalisme pour lutter contre la domination culturelle européenne post-coloniale. Le fameux *Tupi or not tupi: that is the question*, parodie d'une célèbre formule de Shakespeare est à la fois un hommage aux indiens Tupi et un exemple de cannibalisme littéraire.

Trente ans plus tard, en 1968, le *Tropicalisme*, mouvement culturel brésilien défend une position similaire : l'interaction avec le reste du monde, le cannibalisme culturel pour mettre fin à un repli identitaire sclérosant et enrichir ainsi l'identité culturelle brésilienne par

l'absorption d'influences extérieures. C'est un véritable séisme musical, fusion de musique populaire traditionnelle brésilienne et de sons de l'avant-garde européenne. Les deux figures majeures en sont Caetano Veloso et Gilberto Gil mais le *Tropicalisme* s'est également illustré dans les domaines du cinéma (*Cinema novo*) et des arts visuels puisque le nom du mouvement et de la chanson-manifeste *Tropicalia* sont empruntés au titre de l'œuvre d'un jeune artiste de l'Avant-garde brésilienne, Helio Oiticica. *Tropicalia*, créée en 1967, est un environnement tridimensionnel pénétrable, de sable, de plantes tropicales, d'oiseaux vivants et de cabanes précaires évoquant une favela. Cette installation remet en question la nature et la fonction de l'art, abolit la frontière entre l'art et la vie, entraîne l'expérimentation corporelle du public.

Tout ceci pour tenter de montrer que la problématique du repli culturel et de la défense de la tradition versus la confrontation et l'échange est commun aux pays et régions autrefois colonisées.

Alors où en sont ces pays aujourd'hui, continentaux et insulaires, immenses ou minuscules? Indubitablement, à des étapes diverses du processus.

Le son tropicaliste a eu une influence durable et interplanétaire, en dépit de la fin du mouvement après l'exil des deux principaux protagonistes. Le phénomène littéraire latino-américain d'el *boom* a placé à la même période les auteurs latino-

américains sur le devant de la scène internationale. Les romans innovants de Julio Cortázar (Argentine), Carlos Fuentes (Mexique), Gabriel Garcia Marquez (Colombie), Mario Vargas Llosa (Pérou) ont eu un impact immense. Comme le dit Yvan de la Nuez, la culture latino-américaine, en renonçant à la reproduction en vigueur dans les années trente et en se confrontant à la culture mondiale, s'est insérée à grande échelle dans la culture occidentale. Désormais *Macondo* est un carrefour du monde.

Différence d'échelle oblige, ce n'est pas toujours pas le cas des Petites Antilles même si la renommée d' Aimé Césaire, d'Edouard Glissant, de Derek Walcott a franchi les frontières. Même si, dans le domaine des arts visuels, l'œuvre de Wifredo Lam, Hervé Télémaque, Kcho est célèbre, même si les sons du reggae et du dance-hall de la Jamaïque retentissent partout dans le monde.

Certes René Ménil affirmait dès 1941 dans la revue *Tropiques*:

Dans le concert impérial d'une culture commune, nous avons un son spécial à rendre.... L'art est l'expression de l'universel par l'expression de l'homme individuel enraciné dans son existence mettons villageoise. Et l'universalité est atteinte non par la suppression de ce que l'artiste porte en lui de plus particulier mais par l'expression des particularités dans le langage adéquat.

Cette expression des particuli-

tés caraïbes dans un langage adéquat commence à se faire entendre. Peut-on alors parler de post-tropicalisme dans les Départements Français des Amériques? Comment y ont évolué les arts visuels ces vingt dernières années? Comment entrent-ils dans la mondialisation, compte tenu de l'isolement de l'île et de l'impact du marché international de l'art?

Interaction artistique

De même qu'au début du vingtième siècle, les échanges transatlantiques ont favorisé la propagation des idées et, en conséquence, l'essor d'un modernisme spécifique à *l'Atlantique noir*⁶, différent du modernisme européen, de même que la *Négritude* a ensuite essaimé de Paris en Martinique, de Cuba aux Etats-Unis, l'intensification des échanges internationaux dans les Petites Antilles, à partir notamment de la décennie quatre-vingt-dix suscite une évolution certaine. Est-il pertinent d'évoquer un *post-tropicalisme* sur le modèle du concept *post-black* tel que l'a défini à la fin des années quatre-vingt-dix la conservatrice américaine Thelma Golden? Les plasticiens *post-black* comme Glenn Ligon ou Richard Pryor insistent pour ne pas être étiquetés comme des artistes noirs même si leurs œuvres continuent d'explorer et de redéfinir l'identité noire et son histoire, le plus souvent à partir d'archives et d'analyse politique. Ils se distinguent cependant de la génération précédente davantage

6 Paul GILROY publie *The Black Atlantic : Modernity and double consciousness* (Cambridge, Harvard University Press). La version française paraît dix ans plus tard.

Bartrand Grosol. *Mamiwata*
 Projet de navigation intérieure qui relie trois mers
 : Méditerranée, Mer du Nord et Mer Noire par
 des canaux naviguables 2007-2011

ancrée dans la quête identitaire en usant de stratégie comme l'appropriation, la répétition, le recyclage, la culture populaire, l'humour noir.

L'activité artistique a été intense dans la Caraïbe au cours de la décennie quatre – vingt.- dix. C'est une période féconde où, comme le souligne Yolanda Wood⁷, d'ambitieuses initiatives ont pris leur essor dans l'archipel. Ainsi la Biennale de peinture de la Caraïbe et de l'Amérique Centrale de République Dominicaine en 1992, Carib Art en 1993, les Ateliers de la Caraïbe du FRAC Martinique en 1993, l'invitation d'artistes de l'arc antillais aux Biennales de Sao Paulo en 1994, 1996, 1998.

Dans le même temps, les résidences et les workshops se sont développés aussi bien dans les départements français des Amériques qu'à l'étranger. A titre d'exemples, en Martinique, celle de Georges Rousse (France) en 1990, de Nils – Udo (Allemagne), Alan Sonfist (USA), François Bouillon (France) en 1991, sur invitation du FRAC Martinique,

puis de Jean Clareboudt (France) en 1996. Mais aussi celle de Raoul Marek (Suisse) au Centre Culturel de Rencontre à Fonds Saint – Jacques en 2002. Plus récemment, le Workshop coordonné par Christian Bertin (Martinique) avec des étudiants des Ecoles d'art de Montpellier, Normandie et Quimper en 2008 ainsi qu'en 2009 et 2011 les workshops de Bertrand Grosol (Lyon – Martinique) et d'Audry Liseron–Monfils (Guyane). Sans oublier les Résidences du Vauclin qui ont reçu depuis 2005 de jeunes artistes internationaux émergents. Après l'accueil de Noritori Hirakawa (Japon), Erwin Wurm (Autriche), Beat Streuli (Suisse), Sophie Von Hellerman (Allemagne), Aleksandra Mir (Pologne), Henrik Hakansson (Suède), David Claerhout (Belgique), Wilhem Sasnal (Pologne), Michaël Sailstorfer (Allemagne), Mathew Brannon (USA), Alexandre Da Cunha (Brésil), Daniel Sinsel (Allemagne), Keith Edmier (U S A) et Rogalski Zbigniew (Pologne), Michel Blazy (France), Rafal Bujnowsky (Pologne) et Jordan Wolfson (USA), elles devraient accueillir en 2011 Johannes Wonseifer.

En Guadeloupe, la Maison départementale *La Ramée* a hébergé un temps

⁷ Yolanda Wood La décennie qui a fini le siècle – séminaire Art contemporain de la caraïbe , organisé par l'AICA Caraïbe du sud à la Fondation Clément en novembre 2008.





Julie Bessard. *L'envol* 2007. Installation in situ

des résidences d'artistes. Aujourd'hui, l'*Artocarpe* a pris le relais et reçoit des artistes résidents comme Mario Lewis (Trinidad) et Andreaha San (Brésil)

La circulation et l'exposition à l'étranger de plasticiens des Antilles Françaises ont été également encouragées, dans le cadre du *Projektgruppe Stoffweschel* de l'Université de Kassel en 1993, du *National Black art Festival* d'Atlanta en 1994, des différentes *Biennales de La Havane*, de la *Biennale de Liverpool* en 2010 mais aussi à la *Cité des arts* de Paris pour Christian Bertin (Martinique) en 2011 puis à Barbade à l'occasion de la Rencontre *The Black Jacobins*. David Damoison et

Valérie John (Martinique) ont séjourné et créé en Colombie, respectivement au Musée d'art contemporain de Santa Marta et au *Musée d'art contemporain de Baranquilla* en 2010.

Une structuration accrue

A la faveur de ces échanges, la critique d'art a commencé à se structurer avec la création en 1997 de la section Caraïbe du sud de l'Association internationale des Critiques d'Art (AICA). Plusieurs séminaires comptent à l'actif de cette section

- Fashioning a langage Forming a dia-

logue en 1998 à Barbade

- Migration & diaspora in Caribbean art en 2001 en Floride
- Repositions Repossessions en 2003 en Martinique et à Barbade
- Séminaire Art contemporain de la Caraïbe en 2008 en Martinique
- Black Diaspora visual Art en 2009 à Barbade

ainsi que des Carnets de voyage, circuits de visite des ateliers d'artistes par un groupe de critiques dont les comptes rendus ont été ensuite publiés dans la revue ARTHEME, une revue associative consacrée à l'art contemporain de la Martinique, publiée entre 1999 et 2008.

La professionnalisation du milieu s'en trouve accrue comme le prouve le développement en région de la fonction de curator. Dans la Caraïbe, compte tenu de la structuration culturelle inachevée, les plasticiens jouent souvent le rôle de l'homme - orchestre, à la fois producteur de l'évènement, scénographe, technicien, médiateur, attaché de presse. En effet, ces spécialités ne sont pas encore reconnues comme indispensables et s'implantent progressivement et difficilement au sein des rares structures de diffusion. Il en va de même pour la fonction de *curator* ou de commissaire d'exposition.

Il semble essentiel de distinguer la mission du *curator-sélectionneur* d'un ou plusieurs artistes dans la perspective d'une manifestation internationale en fonction d'une thématique imposée du rôle du commissaire qui conçoit une exposition collective. Dans la Caraïbe, ce sont des personnalités culturelles régionales, critiques d'art, professeurs d'art, conseillers culturels, qui sont quelquefois amenés à jouer ce rôle de *curator-sélectionneur* avec comme contrat moral la valorisation des artistes de la région. Il peut ensuite arriver que ces personnalités soient sollicitées pour la conception d'expositions collectives.

Dans l'archipel plus encore que dans les autres régions du monde, le commissariat reste une activité complémentaire d'autres activités menées dans le milieu de l'art. C'est un métier complémentaire, une activité secondaire très fréquemment exercée bénévolement. C'est souvent une passion plus qu'une profession qui requiert un fort investissement personnel et des capacités relationnelles. L'activité curatoriale réclame une polyvalence des compétences, souvent acquises grâce à la pluriactivité qui domine dans ce secteur.

Il n'y a donc pas encore de forte identité professionnelle. Dans la Caraïbe, les commissaires indépendants, comme Suzy Landau, Dominique Brebion et les artistes-commissaires, comme Ernest Breleur ou Valérie John sont plus nombreux que les commissaires salariés

rattachés à une structure comme José Manuel Noceda (Centre Wifredo Lam de Cuba) ou Veerle Poupeye (Galerie Nationale de la Jamaïque).

Dynamiques artistiques contemporaines

L'interaction constante entre la Caraïbe et les dynamiques artistiques contemporaines modifie la scène artistique. La quête identitaire n'est plus systématiquement prédominante comme elle l'était pour les groupes antérieurs comme l'Ecole Negro- Caraïbe ou Fwo-

maje. Les artistes de la génération 1990-2010 l'abordent sous un autre angle, à la manière *post-black*.

Les installations prennent le pas dès 1988 sur la peinture de chevalet. Hugues Bellechasse (Martinique) dès son DNSEP en 1994 propose un Test- crash puis continue de développer une œuvre personnelle et originale associant peinture, vidéo, installations, photographies mêlant poésie, langage scientifique, humour et analysant l'attraction amoureuse comme un phénomène scientifiquement mesurable. Serge Goudin Thebia (Martinique),



Christian Bertin. *Li diab là*
Performance dans les rues de Paris
2008-2009
Au Musée de Barbade 2009



adepte de la Géopoétique, pratique la collecte d'objets naturels sur la presqu'île de la Caravelle qu'il recycle ensuite dans des installations remarquées à la Biennale de Sao Paulo de 1994 comme à la biennale de Lyon, *Partage d'exotisme*, en 2000. Pour Ernest Breleur, la mutation se situe peut-être entre deux biennales de Sao Paulo, celle de 1994 où il présente des œuvres planes, des collages de radiographies et celle de 1998 où les radiographies envahissent l'espace en une vaste installation, *S/t*, radiographies et collages, 251x193x200 cm. Valérie John,

à partir de papiers collectés, recyclés, tissés et collés propose une œuvre unique et polymorphe qui, de l'atelier, *l'atelier-œuvre* aux différents espaces d'exposition, continue de s'enrichir, d'évoluer tout en restant une, chacun des fragments trouvant une nouvelle articulation lors des installations in situ successives. Julie Bessard (Martinique) introduit dès 2005 des projections et animations infographiques dans ses installations, *d'Ombres portées* en 2005 à *l'Envol* en 2008. Ce recensement des artistes- installateurs n'est pas exhaustif.

Christian Bertin. *Sinobol à vendre*
Performance à la Biennale de Liverpool 2009.





(Foto superior) Alex Burke. Les reliques 2008. Tissus et divers, dimensions variables

(F. inferior) Alex Burke. Mémoires des Amériques. Installation broderies sur tissu, poupées en tissu et objets divers, dimensions variables. Socle 170 x 280 x 20 cm



Performances et esthétique relationnelle

Les performances, les interventions urbaines se multiplient. La première performance fut sans doute réalisée par Jacqueline Fabien (Martinique) lors de l'exposition Empreintes contemporaines en 1987. *Trois siècles en trois jours* de Thierry Alet (Guadeloupe) fait date. En 1994, Thierry Alet, encore jeune étudiant s'installe sur la petite place Monseigneur Roméro, en face de la Cathédrale de Fort-de-France, capitale de cent mille habitants, sans musée ni centre d'art, peu informée des derniers développements de l'art contemporain ou même de l'histoire de l'art. Il prend l'initiative de cette performance de trois jours où il se réapproprie et réinterprète en public, successivement sur la même toile, neuf chef-d'œuvres de l'histoire de l'art : Caprice architectural de Canaletto (1765), Les hasards de l'escarpolette de Fragonard (1768), Le Serment d'Horace de David (1784), l'Angélus de Millet (1858), La Grande Odalisque d'Ingres (1814), Impression soleil couchant (1872), Les demoiselle d'Avignon de Picasso (1907), Marilyn Monroe de Warhol (1967), Dime a dozen de Jean - Michel Basquiat (1983). Un monochrome gris couvrira les couches successives, intégrant celui-ci dans la série *Les œuvres Invisibles*. Appropriation, citation et esthétique relationnelle sont invitées fugacement dans la capitale foyalaïse artistiquement endormie. Quatre ans plus tard, Thierry Alet réalise une intervention urbaine, inscri-

vant certains extraits du *Cahier d'un Retour au Pays Natal* d'Aimé Césaire dans des délaissés urbains, au coin des rues, sur le sol d'un quartier populaire de Fort-de-France, *Les Terres Sainville*. Cette intervention urbaine appartient à sa série des *Manuscripts*. Les textes sont choisis avec soin par Thierry Alet, poèmes de Damas ou de Césaire, *Painted Words* de Tom Wolf, discours de Bush et Ben

Laden ou encore *Le Prince* de Machiavel. Même s'ils font sens, ce n'est pas la fidélité au texte qui prime mais le geste. Le mode de retranscription très rapide et ses conséquences en sont la preuve. Ce qui compte c'est le tracé impulsif, l'engagement de tout le corps dans cette retranscription nerveuse, tremblée, où les mots ne sont que la matière première. La ponctuation ou les blancs sont supprimés. Certains mots ou passages sont omis. Ces peintures souvent réalisées dans le cadre d'interventions in situ, en fonction de l'espace auquel elles sont destinées jouent sur l'interaction entre l'œuvre et le lieu.

Plus récemment, en 2010, Christian Bertin (Martinique) dont l'œuvre donne à voir *la blessé*, ce mal être social antillais, réalise à Paris en 2009 puis à Liverpool en 2010, deux performances. En résidence à Paris, pour souligner à quel point les artistes antillais sont peu connus et reconnus par le milieu de l'art parisien et contester le système artistique, il parcourt la ville pendant cinq jours, habillé avec élégance mais traînant derrière lui,

à la manière d'un clochard, un étrange chariot, un *diable* surmonté d'un masque de carnaval rouge. Sous l'œil étonné des passants à qui il distribue des textes d'Aimé Césaire, il arpente des lieux symboliques, des sites culturels majeurs, le Musée Beaubourg, le Musée Picasso, La Sorbonne, le Panthéon, le Sénat, Le Pont des Arts, Les Jardins du Louvre, Les Tuileries, Présence Africaine, Giverny, comme pour signifier que, lui aussi, y a sa place. *Li Diab là* se veut aussi une référence au texte d'Aimé Césaire racontant qu'une vénérable vieille paysanne de Dalmatie qu'il cherchait à aider à transporter une charge lourde lorsqu'il était en vacances en 1935 chez son ami Petar Guberina s'était enfui en hurlant s'imaginant avoir croisé le Diable lui-même. A Liverpool, c'est la problématique économique mondiale et le poids que peut y avoir la Martinique en matière d'exportation qu'il questionne à travers *Sinobol à vendre*, déformation de l'anglais *snowball*. C'est une boisson populaire et bon marché, vendue aux Antilles, dans la rue les jours de fête, composée de glace pilée et de sirop aromatisé.

Deux œuvres d'Audry Liseron Monfils (Guyane) pourraient être classées dans cette catégorie. Cependant leur auteur les conçoit davantage comme des sculptures vivantes que comme des performances. *Cour d'air* et *My favourite swimming pool* appartiennent à la même série *Corps* – us qui insiste sur la combinatoire du corps de l'artiste avec les corps du public. *Cour d'air*, réalisé en

1997–1998 à la *Triennale d'art contemporain de New Delhi*, ne donne accès au public qu'à la superficie du haut de l'habillage où l'artiste vit assis sans bouger huit heures par jour pendant onze jours. Seul le sommet de son crâne rasé dépasse, semblable à une calebasse retournée. De petits micros enregistrent les réactions du public perplexe qui s'interroge essayant de deviner ce que peut bien être cet étrange objet qu'il peut cogner, écraser, caresser, car il se trouve en position dominante par rapport à cette fragile calotte crânienne. Immobile, l'artiste écoute les messages, les retranscrit, dessine ou échange de petits billets avec le public. En 2006, à Times Square, New York, *My favourite swimming pool*, fixé sur une vidéo de 13mn, montre l'artiste rampant à l'aveugle au sol pendant une heure trente, vêtu d'une combinaison de scaphandrier et d'un casque – coque qui lui recouvre entièrement le visage. Il reste muet et sa mobilité n'est déclenchée que par les mots du public qui l'entoure.

Cependant, Victor Anicet (Martinique) a été le précurseur de telles pratiques. De retour à la Martinique en 1967 après ses études artistiques à Paris et à Londres, démuné face à l'absence de structuration du milieu artistique et de lieux de monstration, sans financement pour une quelconque production artistique, il peint en noir et blanc des fresques relatives à l'histoire de la Martinique sur des panneaux de contreplaqué qu'il charge sur sa petite voiture. Professeur de collège en semaine, il parcourt les

communes rurales le dimanche et installe ses panneaux sur le parvis des églises à l'heure de la Grand' Messe afin de nouer le dialogue avec les fidèles, leur proposant une relecture de leur propre histoire.

Nouvelles pratiques photographiques

Comment la photographie traverse-t-elle quelques pratiques artistiques contemporaines de Martinique? La place de la photographie au cœur de pratiques hybrides, aux côtés des installations, performances, vidéos, peintures est croissante. Il est question ici de plasticiens utilisant la photographie et non de photographes-artistes.

Si les photographies de Jean-François Boclé (Martinique) enregistrent des actions-processus dans l'espace public, à la différence des land-artistes des années soixante, il accorde une grande attention aux qualités techniques et esthétiques des tirages-objets, ce qui inscrit également sa pratique dans la mouvance de l'art-photographie des années quatre-vingt. Ainsi les dix photos de la série *Zone d'attente* présentent les traces photographiques d'une intervention réalisée dans l'espace public en 2003 dans le XVIII^{ème} arrondissement de Paris. Avec un traceur pour bitume, a dessiné à même les trottoirs des silhouettes humaines marquées de coordonnées géographiques: 7°29" Nord 47°5" Ouest. Le tracé ressemble aux détours anthropomorphes faits sur la voie publique pour signaler l'emplace-

ment des corps accidentés. Les passants réagissent et questionnent alors avec beaucoup d'insistance: *Qui est mort? Qu'est-ce qui s'est passé? Des millions d'hommes jetés à la mer* répond le plasticien. C'est à la traite des esclaves que l'artiste fait référence. Jean-François Boclé guette et enregistre photographiquement la réaction des passants qui s'arrêtent, se détournent ou marchent sur son tracé. Cependant même si la fonction de la photographie est de convertir l'art-processus en quelque chose que l'on peut montrer, les clichés sont aussi des objets d'art, des œuvres à part entière. Jean-François Boclé problématise le réel plus qu'il ne le représente. Ces interventions publiques comme les clichés qui en résultent déclenchent questionnement et réflexion, chacun devant se forger sa propre opinion.

Avec les *Impénétrables* d'Ernest Breleur (Martinique), la photographie a une double fonction, plastique et symbolique. Après la reconstitution métaphorique de corps, puis d'un peuple, la tribu perdue au moyen de radiographies, la nécessité de restituer une identité à ces anonymes a surgi. Le recours à la photographie s'est révélé alors indispensable. Cette dernière intervient pour redonner chair à ces individus. Des lèvres, yeux, sexes, seins, passés ou non dans des bains de couleur et tirés sur papier sont découpés, agrafés, intégrés aux sculptures-squelettes, sur le mode surréaliste, sans souci de l'anatomie, bousculant l'ordre des organes et des membres. Le processus de

ré-humanisation se poursuit. Aujourd'hui Ernest Breleur s'efforce de revisiter aussi le genre du portrait en annulant la question de la ressemblance. Ses portraits sont des portraits sans modèles qui recréent une image mentale. Ernest Breleur conjugue dans ses dispositifs plastiques l'essentiel des techniques de captures d'empreintes des corps, chacune dominant d'eux, une vision différente. La radiographie permet la suture symbolique et la résurrection, la photographie confère une identité et humanise. Cependant le vide et la lumière interviennent également comme matériaux aux cotés de ceux qui sont empruntés à l'imagerie médicale.

La photographie devient métaphore visuelle de la mémoire dans l'œuvre de Patricia Baffin (Martinique). A travers ses peintures, ses photographies, ses installations, Patricia Baffin, tente ce qu'elle appelle la fossilisation des objets du passé et de son enfance insouciant. Ses œuvres expriment avec finesse et sensibilité la nostalgie d'un mode de vie où, de son point de vue, dominait le sens des valeurs humaines. Les tirages photographiques de quelques objets emblématiques, moulin à café, bassine, persiennes, lampe à pétrole, panier caraïbe sur tôle, tuile, bois ou transparent collé sur vitre se veulent une retranscription plastique du travail de la mémoire. Les formes de ces objets sont comme atténuées par le temps qui passe mais restent cependant gravées dans le souvenir. En effet, la répétition de tirages plus ou moins estompés d'un même objet crée une mise en abîmes, un

rythme subtil semblable à des échos de réminiscence.

La photographie intervient alors au même titre que la peinture ou l'objet comme un matériau de l'art. Matériau exploité moins pour sa capacité à reproduire le réel que pour ses potentialités artistiques révélées par l'expérimentation continue et ludique. Patricia Baffin met à l'épreuve les qualités spécifiques des différents supports qu'elle essaye, lisses ou poreux, granuleux ou épais et qu'elle enduit d'une couche de gélatine argentique avant de poursuivre ses tirages selon la procédure habituelle. Les œuvres les plus récentes tirent parti des avancées numériques puisqu'elle opte pour un transparent sur transparent, intégrant les effets aléatoires générés par les caractéristiques des feuilles de rhodoïd. Le jeu des ombres, des reflets concourent à produire des empreintes fantomatiques d'objets. Patricia Baffin détourne la photographie de sa pratique traditionnelle et de sa fonction première, la capture mimétique, pour privilégier la recherche et présenter une métaphore visuelle de la mémoire. Le procédé photographique comme la mémoire capte, saisit, enregistre, conserve des images fragmentaires du réel, qui finissent par s'estomper avec le temps et dont il ne subsiste plus que des traces.

Emergence de l'art vidéo et de l'art numérique

Nam June Paik est unanimement considéré comme le père fondateur de

l'art vidéo dont l'acte de naissance attesté est une de ses expositions de 1963 en Allemagne. Dans les Antilles françaises, la vidéo commence à être enseignée à l'École d'art par Pierre Lobstein en 1990. Un centre commercial très fréquenté accueille une de ses créations. Les progrès techniques favorisent le développement de la vidéo dès l'an 2000 et plusieurs plasticiens se laissent séduire par ce nouveau médium. Ainsi Marie-Christine Toussaint présente une installation vidéo *Le Bonheur à tout prix* lors d'une exposition collective. Depuis elle poursuit son questionnement sur l'image, ce média séducteur qui enferme le public dans la passivité ainsi que sur son mode de consommation contestable. Le rythme ultra lent de la projection conteste les images mouvementées des médias (*Le Bonheur à tout prix*, 2000). Elle expérimente les interactions entre l'image et des supports en relief (*Le point de vue de l'ange*, 2007), les installations interactives (*Passeur/Passants*, 2008), la pattern vidéo (*Gobal vision*, 2009) et le Vjing (2010).

Le peintre Raymond Médélise (Martinique), auteur d'une trentaine de vidéo entre 2003 et 2011 est également très actif dans ce domaine avec deux séries *La Télévision* (2003) et *Punition Collective* (2010). Ce sont des montages d'images extraites de cassettes vidéos de films kitsch ou d'archives d'images de la guerre en Irak récupérées sur internet.

Valérie John dont la pratique s'inscrit traditionnellement dans des installations

in situ modulables d'éléments composés de papiers récupérés, tissés, contrecollés, teints teste le médium vidéo depuis quelques mois dans cette même logique du palimpseste. Passeur d'images – matière, elle entrecroise des images de ses œuvres avec des films de promotion touristique.

Enfin, Cynthia Phibel (Guadeloupe), prolonge sa pratique de la photographie dans des installations et propose en 2011, une installation vidéo de 4'05": *D'ici, d'ailleurs et de l'éternité*. C'est une succession de plans de mer, rivages, vagues, houles, clapotis horizon accompagnée d'une bande sonore de Jacques Schwartz- Bart que le spectateur est invité à contempler dans un fauteuil cocon suspendu, susceptible de se balancer ou non au rythme du ressac au bon gré de celui qui s'y love.

Les performances audiovisuelles en live de Gilles Elie dit Cosaque (Martinique), *Fort de France Remix FDF/RMX*, ont été présentées en Martinique, à Paris et au festival de Douarnenez. L'idée est de donner à ressentir, plutôt que de la montrer, la ville, son essence, son âme. Ainsi ce n'est pas foncièrement un film narratif mais plutôt une toile impressionniste en mouvement; un collage, juxtaposition-confrontation d'atmosphères, de couleurs, de sons et de textes. *FDF/RMX* est un film qui n'existe pas. Montage, mixage et musique sont réalisés en direct à chaque représentation par Jeff Descoubes et G. Elie-Dit-Cosaque à partir



Hervé Beuze. Machinique. Fondation Clément. 2007, Machinique. Musée de la Canne. 2003; Zhabitans. Musée de la Canne – 10 m



d'une banque d'images et de films qu'ils ont réalisés eux-mêmes ou collectés. Cette matière première ne cesse de s'enrichir multipliant à l'infini les possibilités d'assemblage. Sur une base rythmique créée par François Causse, mêlant jazz, électro et clins d'œil caribéens, des musiciens invités viennent improviser. Chaque représentation est ainsi l'occasion d'une nouvelle création.

D'autre part, David Gumbs (Guadeloupe) propose sur son site www.davidgumbs.com des liens vers un laboratoire digital, archipel.org et cytoplasme.com qui présentent des vidéos expérimentales et des installations interactives multi media. Les créations de Jean-Yves Adelo (Guadeloupe) sont également très remarquées.

Enfin, le projet *Ori* de Bertrand Grosol (Lyon- Martinique) consiste à tracer à l'aide de balises GPS le schéma stylisé de l'oreille interne sur l'ensemble du territoire insulaire. Chaque balise GPS recueille des données climatiques, linguistiques, botaniques, géologiques selon quatorze niveaux de perception. Dès la finalisation du projet, les données recueillies seront consultables en permanence sur un site spécifique.

Reconstitution d'une mémoire perdue

Plusieurs titres d'œuvres comme *Portraits sans visage*, *Reconstitution d'une tribu perdue*, *Mémorial monde*

d'Ernest Breleur, *Mémoires des Amériques* d'Alex Burke (Martinique), *Amnesia* de Bruno Pédurand (Guadeloupe), *Restitution* de Victor Anicet mais aussi d'expositions comme *En mémoire de Gorée*⁸ d'Alex Burke et *Outre – Mémoire*⁹ de Jean-François Boclé montrent à quel point la problématique de *l'immense et compliqué palimpseste de la mémoire*¹⁰ demeure au cœur de la création plastique des îles de la Caraïbe francophone. Cette problématique se décompose et se décline en trois arborescences. Au sentiment d'une perte irrémédiable répondent la résistance à l'amnésie et la reconstitution volontariste d'un passé occulté.

Alex Burke, comme Jean- François Boclé et Bruno Pédurand, mettent en exergue ce ressenti de perte irrémédiable et refusent l'occultation du passé. *Le 18 février 1998, je me suis rendu en Afrique dans l'île de Gorée, située au large de Dakar pour affranchir*¹¹ mille enveloppes sur lesquelles j'ai représenté à l'encre noire de chine des silhouettes d'hommes sans visage, des ombres issues de la nuit. J'ai expédié ces enveloppes vers vingt-six pays des Amériques. Cette action symbolique est l'occasion de saluer la mémoire de ces hommes déportés, hu-

8 L'exposition En mémoire de Gorée a été présentée à Nantes, au Temple du goût du 22 mai au 26 juin 1998

9 L'exposition Outre – Mémoire a été présentée à l'Ekotechnické Museum de Prague (République Tchèque), au festival de Sotteville –lès- Rouen en Normandie (France), à la Bibliothèque Nelson Mandela de Vitry – sur Seine (France) en 2004, puis au Centre d'art contemporain Le Parvis (France), à Quito (Equateur) et à Bogota (Colombie) en 2005.

10 Charles Baudelaire, Les paradis artificiels in Charles Baudelaire, Œuvres Complètes, vol 2 (Paris : Le club du meilleur livre, 1995) 251-404.

11 En français, affranchir signifie timbrer une lettre et libérer un esclave.

miliés. Je travaille depuis vingt ans sur la mémoire, la trace, une manière d'interroger ma mémoire collective, de convoquer les éléments constitutifs de l'identité caribéenne¹².

Ce devoir de mémoire ne se restreint pas aux victimes du commerce triangulaire mais concerne aussi les premiers habitants des Caraïbes, décimés par la découverte et la conquête du Nouveau monde. Ainsi *Les reliques* comme *The spirit of caribbean* du même artiste se veulent un hommage (a tribute) à nos pré-décédés : le peuple autochtone, ces indiens ignorés des manuels d'histoire, dont les reliques font l'objet de tant de soins et d'attention dans les Musées du monde.

*L'éponge a été passée sur les livres d'histoire de mon enfance afin de reléguer ce génocide, pan majeur de la mémoire européenne, africaine, américaine dans le vague des consciences*¹³ précise encore Jean-François Boclé pour expliquer son installation vidéo *Tu me copieras l'histoire de France* où on le voit écrire à la craie blanche sur un tableau noir les soixante articles du Code noir, jusqu'à la saturation et à l'effacement pendant que le spectateur s'entend dicter les articles du Code noir dont il n'a, le plus souvent, jamais eu connaissance mais qui ont réglé le génocide des africains mis en esclavage dans les Amériques.

12 Alex Burke, catalogue de l'exposition En mémoire de Gorée, Nantes (France), Le Temple du goût, 22mai-26 juin 1998

13 Propos de Jean-François Boclé.

Toujours dans cette volonté de reconquête de soi et de mise à jour de la mémoire,

Bruno Pédurand propose le projet *Amnesia* qu'il définit ainsi: *l'essentiel de mon travail consiste à formuler des projections possibles, à rejouer l'histoire en redistribuant la donne, m'inspirant en cela du propos du sage africain qui dit : quand les histoires de chasse seront racontées par les lions, nous aurons une toute autre vision des chasseurs*. Le projet *Amnésia* s'inscrit dans une démarche d'archéologie mentale, de mise à jour de la mémoire et peut s'envisager comme la mise en représentation d'une mémoire de l'ineffable et de l'indicible. Le projet colonial préconisait que la mémoire des esclaves africains soit effacée. Avec le Code noir de Colbert, le système esclavagiste atteint le summum du déni d'humanité, en mettant au point le plus formidable instrument de l'oubli qui soit.

Si ces œuvres marquent le sentiment d'une béance, d'une absence et la volonté de lutter contre le déni du passé, d'autres œuvres, celles comme *Dépayement Rapiècement* de Valérie John, *Restitution* de Victor Anicet, *Reconstitution d'une tribu perdue* d'Ernest Breleur, *Mémoire des Amériques* d'Alex Burke s'inscrivent davantage dans la reconquête volontariste de ce passé occulté.

Alex Burke évoque:

la ruine de l'individu, aliéné, sans repère

qui n'arrive pas à faire le deuil d'un passé mythique et fantasmé d'où la nécessité pour l'homme caribéen de recoller les morceaux, d'explorer une archéologie de l'intérieur pour exhumer toutes les parties qui constitueront son identité. Il lui faut ruser, contourner, détourner, inventer de nouveaux rituels, de nouveaux codes, recoller les morceaux¹⁴. Ainsi pour l'installation *Mémoire des Amériques*, l'artiste demande à différents habitants des îles de la Caraïbe de lui broder sur un carré de tissu une date historique importante pour sa région. Assemblées, toutes ces dates tenteront de reconstituer une histoire éclatée, ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre pour chacune des îles. Les Caraïbes ont été en effet construites selon le même processus historique mais il existe des variations d'une île à l'autre, liées le plus souvent à la relation à la Métropole. Cette pièce *Mémoire des Amériques* est, selon Alex Burke une réflexion collective sur l'Histoire de l'archipel. C'est, dans un premier temps, l'opportunité pour chaque personne impliquée dans le projet de se pencher sur son histoire pour sélectionner une date. Dans un second temps l'œuvre exposée accompagnée de textes courts devrait favoriser la réflexion de chacun sur l'histoire des Amériques, lieu de naissance et d'expérimentation du monde global.

Recoller les morceaux, telle est précisément la démarche artistique de Valérie John dont le travail s'apparente au tissage, au tissage, à l'assemblage.

14 Alex Burke, «Bâtir sur un champ de ruines, échange avec Jean-Marc Cerino», revue de(s)génération(s) 05 la fin des crispations identitaires, février 2008 ISSN 1778-0845, 41-

Je rapièce, je recompose et répare. Pour quoi rapiécer? Pour recouvrir une cassure, une blessure. Je fais quelque chose de neuf, un corps neuf, avec des bouts de rien du tout. C'est une façon d'amalgamer, oui, de redonner forme. Cela n'a rien à voir avec le patchwork qui consiste à mettre bout à bout. Chez moi, il y a recouvrir, à récupérer, à partir de lambeaux pour réaliser du différent, du nouveau. Il ne s'agit plus d'identifier les morceaux d'origine. C'est une transfiguration. Mon travail de rapiècement aboutit au dépaysement. C'est dans ce déplacement là que je travaille. J'ai revisité le pagne africain par une gestuelle occidentale et grâce à tout cela, je me suis détachée des pratiques académiques occidentales¹⁵.

La relation à la mémoire relève plus particulièrement de l'ordre du symbolique dans les œuvres de Jean – François Boclé, Ernest Breleur et Alex Burke mais elle peut aussi relever de l'ordre du visuel dans le travail plastique de Valérie John, Hervé Beuze, Victor Anicet, Bertin Nivor (Martinique) et Cynthia Phibel.

Tenter de récupérer le passé pour retrouver les racines...Comment passer de cette mémoire collective qui fait de nous ce que nous sommes à cette mémoire plastique?¹⁶

Valérie John revisite, s'approprie la structure du pagne africain tissé à sept bandes, mais s'écarte des symboliques

15 Michèle Baj Strobel, «Ateliers des Tropiques : quelques traces des Antilles françaises », Portulan Esthétique noire ? (France : Edition Vents d'ailleurs , octobre 2000), p. 91.

16 Valérie John, catalogue de l'exposition De lieu(x) en lieu(x), Fort – de – France Martinique , Cmac scène nationale, novembre décembre 2008.

traditionnelles africaines comme des pratiques contemporaines occidentales même si son travail peut quelquefois évoquer Supports-Surfaces¹⁷, compte tenu de la répétition gestuelle, du travail recto-verso, de l'usage d'une symétrie traversée d'infimes irrégularités.

Pour sa part Hervé Beuze dans la série commencée en 2001, *Lizin Kann, traces mémorielles revisitées* prélève par frottage sur les ruines d'anciennes usines à sucre, les traces des rouages des machines qu'il intègre dans ses tableaux –collages. En 2003, pour créer dans les jardins d'une ancienne sucrerie devenue depuis Musée de la Canne, l'installation *Zabitans* composée de bagasse, représentant la carte de la Martinique, il se fonde sur un document historique du musée, une carte des *Terres de l'Isle de la Martinique concédées par la Compagnie des Isles, les seigneurs propriétaires et la Compagnie des Indes Occidentales* datant de 1671. Le jeune plasticien souhaite ainsi montrer à quel point l'ancienne répartition des terres régit encore aujourd'hui l'occupation de l'espace martiniquais.

Victor Anicet et Bertin Nivor (Marti-

17 Le mouvement Supports-Surfaces (1968-1972) rassemble pour une brève période des peintres dont l'objectif principal est d'entamer une réflexion sur les matériaux traditionnels et les pratiques constitutives de la peinture. Le châssis, la toile, les pigments, les instruments, le cadre et l'accrochage de l'œuvre sont examinés d'un point de vue à la fois théorique et pratique. Les artistes considèrent alors que le sujet de la peinture, c'est la peinture elle-même. Elle n'a pas besoin d'un sujet extérieur. De son côté, le spectateur n'est pas invité à projeter ses propres représentations ou à tenter d'interpréter une expression artistique. Il s'agit de se confronter à une expérience visuelle ne renvoyant qu'à elle-même.

nique) empruntent à la tradition visuelle amérindienne. A son retour en Martinique, Victor Anicet renoue avec une Martinique où la *Négritude* est à son apogée. Cependant si les intellectuels concentrent toute leur attention sur l'héritage africain, ils négligent ou oublient les premiers habitants de l'île, les Amérindiens. S'intéresser à l'art amérindien est donc pour Victor Anicet un cheminement volontaire qu'il faut resituer dans le contexte de la recherche d'une esthétique caribéenne au sein du groupe *Fwomajé*¹⁸. Deux séries naissent de ce patient travail de découverte, d'appropriation et de restitution: *Invocations amérindiennes* suite de tableaux sur toile ou sur bois réalisés entre 1975 et 1998, puis *Restitution*, à partir de 1989, où dialoguent, les graphismes et adornos¹⁹ amérindiens, des tissus africains, des produits échangés lors du troc triangulaire comme les fèves de cacao, les épices, réunis dans le tray²⁰ traditionnel, détourné ici de son usage premier. Il ne s'agit pas de copier mais de s'approprier les signes, en les redessinant, en les reproduisant à l'aide d'outils différents, en les agrandissant, en les épurant, en les détournant pour mieux les restituer.

Si le souffle créateur de Victor Anicet se nourrit de la céramique précolom-

18 Au début des années 80, cinq plasticiens de Martinique- dont Victor Anicet et Bertin Nivor - créent le groupe Fwomajé pour promouvoir la recherche esthétique en Caraïbe , carrefour culturel, nourri des cultures amérindiennes, africaines, européennes, indiennes, levantines.

19 Ce sont des moulages décoratifs anthropomorphes ou zoomorphes qui ornent les poteries précolombiennes

20 A l'origine, ce plateau de bois utilisé dans le culte indien a connu plusieurs usages aux Antilles, transporter des pierres ou du linge, isoler du sol un bébé endormi, jouer au serbi, jeu de dés très populaire

bienne, ce sont les pétroglyphes antillais qui inspirent les créations plastiques de Bertin Nivor. Les pétroglyphes sont des roches gravées de dessins en creux obtenus par piquetage de la surface de la pierre avec un percuteur. Cet art rupestre est répandu dans toute la Caraïbe, insulaire et continentale. Plus d'une cinquantaine de sites ont été répertoriés par les archéologues, Cornelis Dulebaar et Alain Gilbert²¹, puis les signes ont été classés selon une typologie qui repose sur le style de représentation. Ce sont ces signes que Bertin Nivor retranscrit et transfigure à l'aide d'une technique de superposition et de nombreux ponçages des couches successives de laque polyuréthane thermodurcissable et de vernis colorés qui pourrait laisser croire qu'il s'agit d'un laque traditionnel chinois une fois l'œuvre terminée

Enfin les installations de Cynthia Philbel recomposent des espaces de vie intime, tels qu'ils existaient dans les cases d'autrefois, par l'accumulation et la juxtaposition de menus objets, petits riens, babioles disparates, traces d'un syncrétisme culturel, porteur de souvenirs. Entre réel et imaginaire, ces dispositifs qui intègrent la photographie, questionnent des univers différents, les recoins de l'intime, ses silences et ses murmures. C'est aussi, d'une certaine manière, une sorte de reconstitution d'une réalité qui n'appartient déjà plus tout à fait au pré-

sent mais pas non plus tout à fait au passé révolu, celle des intérieurs populaires martiniquais d'autrefois.

Le regard du photographe Jean-Luc de Laguarigue semble lui aussi tourné vers la Martinique d'antan, une Martinique en train de disparaître. A la recherche du temps perdu, Jean-Luc de Laguarigue mène une enquête photographique pour tenter de décrypter et de restituer la complexité de la société martiniquaise. Cette quête l'amène à archiver des portraits de vieux travailleurs de la canne, des derniers artisans résistant à la grande distribution mais aussi le monde rural, les distilleries, les intérieurs populaires. A la collecte des bribes du passé de *Tracées de mélancolie, de Gens de pays succède la vision prophétique du passé des migrants nus*²², la recomposition imaginaire de la généalogie de ces déracinés du Pays des imaginés.

Souvent, sur le plan visuel, l'accumulation, la juxtaposition, la superposition, le collage, l'assemblage prédominent dans ces œuvres, toutes liées à la mémoire collective de l'archipel antillais, à des événements fondateurs communs.

En dépit d'indéniables nuances, les plasticiens de la diaspora partagent et font vivre une véritable unité culturelle de la Caraïbe : expériences historiques communes, codes culturels partagés.

21 Cornelis Dulebaar, The petroglyphs of the Lesser Antilles, the Virgin Islands and Trinidad (Amsterdam : Publications Foundation for scientific Research in the Caribbean Region, 1995) ISBN 90-74624-05-7

22 Jean-François Boclé, catalogue de l'exposition Outre-Mémoire (1 mai 2005), France, Edition Le Parvis Centre d'art contemporain, p.16.

Leurs œuvres placent souvent *l'identité du côté de la béance* (22) : pas d'identité, pas de visage, pas de nom. C'est le cas des *Portraits sans visage* d'Ernest Breleur (Martinique) comme des *Creole portraits* de Joscelyn Gardner (Barbade) mais aussi des *Wigs* de Lorna Simpson (USA).

Elles stigmatisent aussi souvent la représentation caricaturale des Noirs. Aussi bien dans la série *Je l'ai mangé toute mon enfance* de Jean-François Boclé (Martinique) que dans celle de Kara Walker (USA), *Do you like cream in your coffee or chocolate in your milk?*

Elles citent des fragments de documents anciens, le Code Noir retranscrit sur les tableaux noirs d'*Outre-Mémoire* de Jean-François Boclé (Martinique) ou pyrogravés sur les panneaux d'*Amnesia* de Bruno Pédurand (Guadeloupe). Il s'agit quelquefois de textes moins connus comme le Journal de Thomas Twitlewood, propriétaire d'une plantation jamaïcaine, Egypt Estate, au XVIII^e Siècle dont Joscelyn Gardner (Barbade) reproduit des extraits dans son installation *Plantation Poker: The Merkin Stories*. Ce peut être aussi une carte datant de 1671, *Les Terres de l'Isle de la Martinique concédées par la Compagnie des Iles, les seigneurs propriétaires et la Compagnie des Indes Occidentales* dont s'inspire Hervé Beuze (Martinique).

Elles proposent également une lecture des sociétés esclavagistes de la

Caraïbe dans l'installation vidéo *A creole conversation piece* de Joscelyn Gardner (Barbade) ou des Amériques dans les films d'animation de Kara Walker (USA).

La thématique mémorielle, la reconstitution du passé restent donc prédominantes dans les créations de la Caraïbe francophone. Ce besoin d'inventorier, de classer de conserver est encore perceptible dans l'installation de Karine Taïlamé (Martinique), *Fragments de paysages*, une installation lumineuse semblable à une bibliothèque de quatre cent cinq bocaux dans lesquels sont momifiés des échantillons botaniques.

Elle l'est aussi dans la sculpture *Blood* que Thierry Alet (Guadeloupe) a présenté à Paris en 2011, sculpture inspirée par un vers du poème *Rappel* de Léon Gontrand Damas, *Il est des choses dont j'ai pu n'avoir pas perdu tout souvenir* évoquant ainsi la persistance de la mémoire en dépit du temps écoulé, l'inscription de certains souvenirs non pas seulement dans le cerveau mais aussi dans le corps.

La critique de la société actuelle moins obsédante.

Par contre, moins nombreuses sont les œuvres qui offrent une vision critique de la société actuelle.

Hervé Beuze (Martinique) travaille à partir de cartes-matrices de la Martinique pour porter une critique aussi bien

sur la répartition des terres par les colonisateurs, *Zabitans* (2003), que sur les habitudes locales d'aujourd'hui: *Tunning* (2011), *Machinique* (2007), *Pack-Shot* (2008), *Fouté fè* (2007). *Il y a dans ma démarche première le souhait de m'inscrire dans la réalité historique et physique de l'île. Cette préoccupation donne naissance à plusieurs séries de cartes qui ne peuvent être isolées car elles agissent entre elles.*

Les peintures de Thierry Tian Sio po (Guyane) sont ancrées dans la réalité guyanaise mais ne sombrent pas dans l'exotisme. Elles s'ancrent géographiquement dans une articulation au politique, à l'histoire, dans l'approche sociale comme dans la problématique identitaire toujours présente mais de façon plus nuancée. Elles tentent de montrer le complexe et l'inextricable de la réalité locale à travers une figuration agrémentée de signes ou à travers des paysages dominés par le vert mais à la limite de l'abstraction. L'ironie est toujours vivace, quelquefois dans l'alliance des titres et des tableaux. Ainsi *L'image de l'occidental dans la peinture caribéenne*, présente un espace vierge luxueusement délimité par un véritable cadre sculpté et doré. Des citations parodiques de chefs d'œuvre picturaux comme l'*Olympia* de Manet ou de libres interprétations comme *Le déjeuner champêtre* renforcent cette touche ironique. La critique d'une société consumériste (*Soirée Cocktail*), sans pitié pour les marginaux (série *Nouveau réel merveilleux*) esquisse la représentation d'une

société où le tragique perce sous l'ironie. L'originalité réside dans l'association de la peinture figurative et de l'abstraction, de représentation picturale et de collage d'objets réels, de l'alliance d'une représentation en deux et en trois dimensions, de signes représentés et de signes intégrés.

Les vidéos de Jo Ferly (Guadeloupe) sont aussi teintées de critique sociale et politique, notamment *Cordialemnt* vôtre ou *A MazeD, The strange fruit* qui traitent toutes deux de l'émigration africaine en France et en Angleterre.

Ces orientations nouvelles, l'œil de l'amateur averti a pu les déceler ces vingt dernières années.

La collecte et la retranscription numériques de données climatiques, linguistiques, botaniques de Bertrand Grosol (Martinique–Lyon) remplace la collecte d'objets naturels, galets, madrépores, feuilles de cocoloba pubescens sur la grève de la Caravelle de Serge Goudin Thebia. La déconstruction de l'histoire d'Audry Liseron Monfils succède à la restitution de l'histoire de Victor Anicet.

Certains artistes détruisent leurs œuvres comme Audry Liseron Monfils et Bertrand Grosol, désacralisant ainsi le statut d'objet d'art, objet à vendre ou acheter, à conserver ou à exposer. Ainsi, l'embarcation *Mamiwatta* (2005-2009) a été brûlée. La première gravure en relief de 350m², schéma de l'oreille interne,

du projet *Ori* (in progress depuis 2007) est désormais invisible, enfouie sous une cent vingt-huit tonnes d'asphalte. Demeurent des traces graphiques (journal), photographiques, vidéographiques. *Louve, louve, louve! Did she tell you about Voodoo Worshippers* (2007) d'Audry Liseron Monfils, exposée lors de la dixième biennale de la Havane se trouve aujourd'hui dissimulée et enfermée dans le socle utilisée pour sa monstration.

Cependant la question reste posée: comment parvenir à insérer au sein du réseau de diffusion international des œuvres qui soient à la fois en phase avec la création contemporaine mais qui soient aussi nourries de la singularité de la Caraïbe francophone? Si la production artistique de la Caraïbe hispanophone s'est insérée à grande échelle dans la culture occidentale comme le dit Ivan de la Nuez, c'est parce que la Caraïbe hispanophone revendiquant fortement son identité latino-américaine trouve une insertion dans le réseau latino-américain comme le prouve la *Biennale The (s) Files* 2011 du Museo del Barrio qui intègre huit artistes de Porto Rico, quatre de République Dominicaine et deux de Cuba parmi es soixante-quinze artistes latino-américains exposés à New York. Depuis des décennies, les théoriciens anglophones analysent les pratiques plastiques modernistes noires et leur apport à l'art moderne à travers expositions et publications. Cependant les îles francophones restent minoritaires et relativement isolées. Leur récente histoire de l'art ne peut,

après le génocide des amérindiens et la déportation des africains, se fonder sur des traditions millénaires. L'émergence de l'art contemporain accompagne les mouvements littéraires de la Négritude puis de la Créolité entre les décennies soixante-dix et quatre-vingt, et s'épanouit aujourd'hui dans le contexte de la créolisation, sans appui sur des phases antérieures que l'on pourrait qualifier de modernes. Les itinéraires caribéens sont donc comparables ou parallèles mais non point identiques. L'envergure des îles, l'avancée de leur structuration c'est à dire la création des écoles d'art, des musées et des biennales nationales ou internationales, la puissance et l'engagement des diasporas tiennent un rôle non négligeable dans le rayonnement des créateurs. La Caraïbe francophone est-elle entrée dans l'ère du post-tropicalisme sans connaître la phase du tropicalisme?

Dominique Brebion

Aïca Caraïbe du sud

30 août 2011